



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LO SUBLIME FRENTE A LO PINTOESCO: *ORGULLO Y PREJUICIO Y JANE EYRE*

VICTORIA E. BONET-SOLVES. Universitat Politècnica de València
M. JESÚS PIQUERAS GÓMEZ. BERTA FERRER ANDRÉS

Es una verdad universalmente conocida que tanto *Orgullo y Prejuicio* como *Jane Eyre* son lecturas obligadas en cualquier biblioteca que se precie. En la mayoría de los casos, quizás un poco imbuido por el perfil lector que las rodea hoy en día, se tiende a hacer una generalización de las dos obras y a englobarlas en ese término de “novela romántica decimonónica”. Etiqueta que es no sólo ambigua, sino también muy imprecisa. Evidentemente, los dos libros pertenecen al siglo XIX: *Orgullo y Prejuicio* se publicó por primera vez en 1813; *Jane Eyre* en 1847. Sin embargo, la primera es una comedia romántica, mientras que la segunda entraría en el género de novela autobiográfica. A pesar de estar separados casi 40 años en el tiempo, los dos argumentos están encuadrados en el mismo marco temporal. Son historias que tienen como protagonistas a dos mujeres —convertidas en iconos con el paso de los años— con personalidades a la vez muy parecidas y opuestas, y que se definen por un rasgo fundamental: saben lo que quieren y no se conforman con las reglas que la sociedad ha establecido de antemano para ellas. Si algo caracteriza a ambos libros y los subraya como piezas paradigmáticas de la literatura es la forma en que, cada una en su estilo, retratan esa independencia y voluntad férrea de las protagonistas en relación con la sociedad, las costumbres y las convenciones de una época.

Elizabeth Bennet, heroína por antonomasia de Jane Austen y quizás de toda la literatura inglesa, no sería nada sin sus cinco hermanas, una madre ansiosa por casarlas y el aclamadísimo Mr. Darcy; pero tampoco la reconoceríamos sin la casa familiar de Longbourn, Netherfield y, por supuesto, Pemberley. Del mismo modo que a *Jane Eyre* no sólo la define un hosco y abrupto Mr. Rochester, sino también los ambientes que la rodean, como el carácter lóbrego de Thornfield o la circunspección que encuentra en la casa del señor Rivers. Estos escenarios son los que ayudan a acercar la historia al lector, a fijar los personajes en su mente y a dotar a la novela de cuerpo, forma y capacidad para convertirse en un libro que sobrevivirá al paso

del tiempo.

Esta comunicación se propone analizar el papel que el cine ha representado a la hora de trasladar a la pantalla los ambientes de aquel tiempo y la realidad que se muestra en cada caso. No se trata tan sólo de transformar un libro en un formato visual: una adaptación cinematográfica va más allá de eso⁴⁵⁸. Como cada medio, el cine exige otra forma de contar las historias. El lenguaje es diferente, la ambientación se consigue de forma más directa, es necesario conciliar el punto de vista y la imaginación de los lectores (cosa extremadamente complicada, por no decir imposible) y, además, el público es un factor variable que cambia con los años. El lector —o espectador, en su defecto— de Jane Austen o Charlotte Bronte hoy en día no es el mismo que recibió las novelas en su momento. Con cada adaptación, es preciso replantear el texto, su ambientación histórica, los personajes y cualquier mínimo detalle que pueda marcar una diferencia en la relación que se quiere establecer entre argumento y espectador⁴⁵⁹.

El carácter universal de *Jane Eyre* y *Orgullo y Prejuicio* ha convertido a las novelas en un recurso cinematográfico recurrente⁴⁶⁰. Con el propósito de estrechar el campo de estudio, se han elegido unas adaptaciones concretas para cada caso: *Pride and Prejudice* (Más fuerte que el orgullo, Robert Z. Leonard) de 1940 y *Pride and Prejudice* (Orgullo y Prejuicio, Joe Wright) de 2005, en primer lugar; y las versiones de *Jane Eyre* (Alma Rebelde, Robert Stevenson) de 1944 y *Jane Eyre* (Jane Eyre, Cary Joji Fukunaga) de 2011⁴⁶¹. El objetivo es el de entender no sólo el contraste que se plantea entre los espacios domésticos y escenarios de los textos literarios, sino también las diferencias que se observan entre las adaptaciones más antiguas y las actuales, y cómo ha variado el modo de tratar las historias en cada época.

⁴⁵⁸ SCONCE, J.: "Narrative Authority and Social Narrativity: The Cinematic Reconstitution of Bronte's Jane Eyre", *Wide Angle*, 10, (1988), pp. 46-61. Sobre la cuestión de la adaptación ver también, HUTCHEON, L.: *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Las producciones de 2011 y 2005 son un proyecto que, más allá de la esencia de sus directores, forman parte del interés de una productora, la Focus Features, de la Universal, en este tipo de obras y sus posibilidades comerciales. Un estudio interesante sería el de los "productores artísticos" en este tipo de empresas.

⁴⁶¹ Sobre las diversas versiones de esta novela puede consultarse el Trabajo Final de Master: ABAD CADENAS, C.: *Érase otra vez el cine. Adaptaciones/remakes de grandes novelas del XIX*, Universidad de Sevilla, 2012.

ORGULLO Y PREJUICIO

Todos los lectores de Jane Austen hemos sido Elizabeth Bennet en alguna ocasión. Todos hemos creído tener las ideas y los sueños definidos; hasta que la vida, las circunstancias y el azar han decidido jugar sus cartas y mostrarnos la realidad de un modo en que no habíamos esperado verla. Ése es el secreto de Austen: la universalidad de sus historias. *Orgullo y Prejuicio* es una novela que retrata las costumbres de una época pasada desde un punto de vista femenino y en una sociedad concreta. Sin embargo, cada relectura va profundizando poco a poco —casi sin que el lector se percate de ello— en el sarcasmo exquisito que define a su autora. Detrás de esa capa de “comedia romántica”, se esconden unos personajes con sus miedos y esperanzas, con sus puntos perversos y sus actos de bondad, que sin mucha dificultad podemos encontrar hoy en día a nuestro alrededor⁴⁶².

En más de una ocasión, se ha mencionado que *Orgullo y Prejuicio* contiene todos los atributos para ser una de las novelas más adaptables al género cinematográfico⁴⁶³. Esto se debe, quizás, no sólo a que se trata de la novela más visual de Austen y que la trama está trazada de forma simple y precisa; sino también a esa escasez de descripción que tan abierta deja la puerta a la imaginación. La ambientación en la novela, al contrario que en *Jane Eyre*, carece de explicaciones extensas y detalladas. Jane Austen utiliza este recurso —definir los ambientes con pocas pinceladas— para centrar las escenas en los personajes y en la historia que están contando⁴⁶⁴. De este modo, crea un universo propio donde lo único que importa es si los Bennet recibirán o no una invitación para el baile de los Bingley.

Esa sencillez —y, por qué no, minimalismo— de la autora en las descripciones consigue crear el espejismo de una historia atemporal. La capacidad para adaptarse a cualquier época convierte a *Orgullo y Prejuicio* en una novela extremadamente moderna. Llama la

⁴⁶² “Superficially, in *Pride and Prejudice*, Jane Austen is describing a world that has vanished. Go below the surface, however, and she is coming close to people, with their absurd hopes and fears, their little meannesses and acts of generosity, as they still are today. Consider carefully Mr and Mrs Bennet, Elizabeth, Jane and Lydia, Darcy and Bingley and Wickham, Lady Catherine and Mr Collins, and you will soon discover people not unlike them all round you...” PRIESTLEY, J.B.: “Austen Portrays a Small World with Humour and Detachment”, en AUSTEN, J.: *Orgullo y Prejuicio*, London, Penguin Books, ed. 2012, p. 393.

⁴⁶³ CARTMELL, D.: “Pride and Prejudice and the adaptation genre”, *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 3, 3. (2010), p. 227-243.

⁴⁶⁴ Comenta Priestley, J. B. que lo que define las novelas de Austen es una proporción de escala. La autora deja fuera de sus novelas cualquier referencia histórica a lo que está pasando más allá de las fronteras de su escenario, pues era consciente de que las historias sólo tendrían efecto si tenían unos límites definidos. PRIESTLEY, J.B., op. cit., en nota 5, p. 391.

atención la parquedad con la que describe los espacios interiores, sin hacer hincapié en el mobiliario o la decoración, siendo más un comentario breve para situar al lector dentro de la escena: *La siguieron hasta un comedor. Era una estancia muy grande y de agradables proporciones, amueblada con mucho gusto. Elizabeth, después de mirarla un poco, se acercó a una ventana para contemplar las hermosas vistas. [...] Todas las habitaciones eran hermosas y amplias, y su mobiliario, acorde con la riqueza de su propietario.*⁴⁶⁵. En realidad, el público contemporáneo de Austen no necesitaba una relación exhaustiva de cada elemento para moverse con holgura dentro de los ambientes, para ellos era como leer extractos de su propia cotidianeidad; del mismo modo que no necesitamos una explicación sobre la manera en que los personajes utilizan el teléfono móvil en la literatura de hoy en día. Aun así, la simple mención a estos espacios (comedor, sala de baile, biblioteca,...) en el texto resulta fundamental para crear un recorrido visual en la mente del lector y en la del espectador. En algunos casos, como la biblioteca del señor Benett, la *drawing room* de Longbourn o la sala de estar de Rosings, los espacios que se muestran en ambas versiones coinciden con los de la novela; al contrario que en otros, como la fiesta en Netherfield, que se ambienta en su mayor parte en el jardín en la película de 1940 y no en la sala de baile, como sucede originalmente y en la versión de 2005.

Por otro lado, esto ofrece cierta libertad en la adaptación cinematográfica, pues el argumento se puede encajar con más facilidad desde un punto de vista que entienda el espectador actual⁴⁶⁶. Un reflejo de esta particularidad es el tratamiento de las residencias y de cómo éstas se ajustan al ojo del público de forma diferente en cada película. En la sociedad inglesa de principios del siglo XIX, las visitas a grandes fincas y mansiones eran una actividad frecuente: se trataba de elementos modernos que evidenciaban el presente y el poder de las clases altas. La expresión del turismo, sin embargo, ha ido evolucionando con los años. Actualmente, las visitas a palacios o casas solariegas tienen la voluntad de ser un viaje al pasado, donde el turista recorre lugares antiguos y con historia. Este cambio en la forma de mirar y

⁴⁶⁵ AUSTEN, J.: *Orgullo y Prejuicio*, Barcelona, Espasa, ed. 2015, p. 226.

⁴⁶⁶ En el artículo de Linda Troost, se hace referencia a las diferentes adaptaciones que se han hecho de Pemberley House. Sin embargo, esa evolución en la forma de mirar y recorrer los espacios, se observa también en relación a Netherfield Park y Rosings. "In the late eighteenth and early nineteenth centuries, the tourist had a tenuous connection to the past. Country-house tourism focused largely on pragmatic concerns of the current day: economics and power, not history (...). Modern-day tourism retains romantic tourism with regard to natural attractions but changes its focus with regard to country-house visiting. The tourist wishes to connect with the past, to see history." "Filming Tourism, Portraying Pemberley", *Eighteenth-Century Fiction* 18, no. 4 (2016), p. 478.

viajar se refleja también en las películas, consiguiendo así captar la atención del espectador e involucrarlo en el argumento del mismo modo en que lo hace la autora⁴⁶⁷.

Si observamos la forma en que se propone el acercamiento a los espacios arquitectónicos en las dos adaptaciones, podemos constatar una diferencia importante en su representación. En la versión de 1940, *Netherfield Park* —la casa de los Bingley— se distingue del ambiente familiar de los Bennet y subraya su aspecto imponente a través de una fachada pesada y de una decoración recargada, que acompaña al vestuario anacrónico de los personajes. Sin embargo, en la adaptación de 2005⁴⁶⁸, dicha casa recibe un tratamiento mucho más minimalista y moderno, del que se hace eco la fachada, pues en ella se evidencia su antigüedad a través del desgaste de la piedra. Además, los interiores se ofrecen a la vista del público como si se tratara de espacios dentro de un museo: el mobiliario es escaso y está dispuesto con mucho esmero para potenciar su efecto y subrayar la solemnidad del ambiente. Esa distribución recuerda a los recorridos expositivos que hoy en día se preparan en visitas a palacios y monumentos históricos.

Aparte de Elizabeth Bennet y Mr. Darcy, la otra gran protagonista de *Orgullo y Prejuicio* es la mansión de Pemberley. La residencia de nuestro *gentleman* constituye un punto de inflexión en la historia. Es en ella donde la heroína —y a su vez el lector y el espectador— descubre sus verdaderos sentimientos y *comprende lo que podría significar ser la señora de Pemberley*⁴⁶⁹. De ahí que la autora aproveche la escena para remarcar en la mente del lector la importancia de la llegada a la casa e incida en el aspecto pintoresco del paisaje que la antecede y rodea: “Poco a poco fueron ascendiendo durante media milla y entonces se encontraron en lo alto de un promontorio de considerable elevación, donde ya no había bosque, y la mirada inmediatamente se dirigía a Pemberley House, situada al otro lado del valle, por el cual discurría el camino. Era un gran edificio, muy hermoso, de piedra, bien emplazado sobre una ladera, y a cuyas espaldas se elevaba una cordillera de colinas boscosas; frente a la mansión corría un arroyo bastante caudaloso que desembocaba en un estanque grande, pero que guar-

⁴⁶⁷ “We too view Pemberley from a specific social perspective, but we can find a way to take possession of it, and, eventually, our past. Our changing cultural positions, however, require various modes of taking possession as each successive adaptation of *Pride and Prejudice* demonstrates.” *Ibíd.*

⁴⁶⁸ En esta versión los lugares de rodaje elegidos fueron: Bilton Park (*Netherfield Park*), Chatsworth House y Wilton House (*Pemberley*), Gombriidge Place (*Longbourn*), Borghley House (*Rosings*) y hasta la población de Meryton fue localizada en Lincolnshire.

⁴⁶⁹ La cursiva es de las autoras del texto. AUSTEN, J.: op. cit., en nota 8, p. 225.

daba una apariencia bastante natural”.⁴⁷⁰ En la versión de 2005, esta escena resulta más inmediata y majestuosa que la del texto, pues al espectador se le ofrece una perspectiva frontal de la casa —en el extremo de un gran lago—, remarcando con ello no sólo la posición social de Darcy y lo que Elizabeth ha rechazado, sino también mostrando al público la antigüedad del edificio y el interés histórico que encierra⁴⁷¹. Sin embargo, llama la atención el hecho de que la adaptación de 1940 omita la mansión de Pemberley y todo lo que ésta conlleva. En la novela, Austen utiliza la casa como recurso para mostrar a Mr.Darcy bajo una luz cotidiana, consiguiendo que Elizabeth comprenda que, a veces, las apariencias engañan. En este caso —el de 1940—, se pretendía evitar presentar una imagen materialista de la protagonista, que entiende que está enamorada de Darcy de forma gradual y no en relación a la visita a Pemberley⁴⁷².

En este afán por evocar el ambiente de una época y sumergir al espectador en una atmósfera decimonónica, pero a la vez moderna para sus ojos, se observan claras alusiones a la pintura de aquel tiempo. En comparación con *Jane Eyre*, los exteriores que se muestran, tanto en el libro como en sus diferentes adaptaciones, invitan al paseo y a la reflexión. El pintoresquismo en el paisaje se refleja en ambas versiones. En el caso de 1940, en el instante en que Elizabeth se asoma a la ventana para mirar hacia Rosings (residencia de Lady Catherine), resulta obvia la referencia hacia la pintura del artista inglés John Constable (1776-1837)⁴⁷³. Por otro lado, el tratamiento hacia el paisaje se torna más romántico en la adaptación de 2005. Claro ejemplo de ello es la escena en que Elizabeth aparece como una figura insignificante frente al panorama del Peak District; o el momento en que Darcy se declara por primera vez en un *tholos* en medio de un bosque, mientras el clamor de la tormenta compite con su conversación. Cabe señalar, además, que estos exteriores románticos contrastan con los interiores más ordinarios de la familia Bennet, que recuerdan a los cuadros de William Hogarth (1697-1764)⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*

⁴⁷¹ Esta idea se confirma en cuanto se muestra el interior de la mansión y los visitantes recorren las enormes salas expositivas que ésta guarda en secreto. También se trata de referencia sutil hacia lo poco que Elizabeth Bennet sabe sobre Mr.Darcy.

⁴⁷² CARTMELL, D.: op. cit., en nota 5.

⁴⁷³ El artículo señala, además, que esta escena hace alusión a la organización de clases de la época: desde el criado en primer plano, hasta la gran mansión al fondo, pasando por el carruaje aristocrático de Lady Catherine. *Ibíd.*

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

Como conclusión, es necesario mencionar la evolución que se observa en el tratamiento de la heroína en ambas adaptaciones. La novela de Austen está escrita en tercera persona, pero siempre enfocada desde el punto de vista de Elizabeth Bennet. Esto mismo sucede en la versión de 1940, donde la protagonista es el foco central en la mirada del espectador: las mujeres dominan cada escena y se utilizan como un objeto fundamental del decorado, del que el público no puede apartar la mirada. De ahí que se presente a Elizabeth como la figura dentro de un cuadro⁴⁷⁵, a la que se mira a través de una ventana. Esta “objetivización” de la protagonista cambia en la película de Joe Wright en 2005, aquí ya no se mira *hacia* la mujer, sino *a través* de ella. En comparación a la versión de 1940, Elizabeth aparece en varias ocasiones desde el exterior —como en la introducción de la primera escena— mirando por una ventana hacia el interior. La ventana se convierte, así, en un elemento fundamental para describir el vínculo de la protagonista, y del resto de personajes, con la historia. Y de cómo el espectador entra en relación con ellos.

JANE EYRE

A diferencia de *Orgullo y prejuicio*, *Jane Eyre* ha sido adaptada al cine en numerosas ocasiones y desde fecha temprana⁴⁷⁶. La novela de Charlotte Brönte posee todos los ingredientes que el público puede desear: romance, misterio, terror gótico, escenarios de época, intensidad dramática, entre otros. Estas características que, en realidad, reflejan solo la superficie de la obra original, resultaron muy atractivas a la industria cinematográfica a lo largo de décadas. La primera edición es de 1847, ahora bien, la autora no sitúa la acción en su momento cronológico, sino que lo centra en una generación anterior, esto es, durante el reinado de Jorge III (1760-1820)⁴⁷⁷. El relato está narrado en primera persona, es la propia Jane la que nos conduce por los acontecimientos de su vida y quien explica los ambientes en los que esta transcurre. Uno de los aspectos notables de la novela es la minuciosa descripción, por ejem-

⁴⁷⁵ “Elizabeth appears [...] often gazing out of a window, a reflection of both her objectification by the camera (framing her as in a painting) and her transitional status between inside her parental home and outside in the marriage market, between being a daughter and being a wife.”. *Ibíd.*

⁴⁷⁶ Existen, por ejemplo, diecinueve películas mudas sobre la novela desde 1909 hasta 1934, en que se realiza la primera adaptación sonora. < <http://eyreguide.awardspace.co.uk/adaptations.html> > [Consulta: 16 de julio de 2016].

⁴⁷⁷ ASTOR, A.: *Proceso a la leyenda de las Brönte*, Valencia, Universitat de València, 2006, p. 274. “No podía faltar un retrato de Jorge II, otro del Príncipe de Gales y otro representando la muerte del general Wolfe”. BRÖNTE, C.: *Jane Eyre*, Madrid, Alba Editorial, ed. 2012, p. 153.

plo, de la sociedad y las costumbres de su tiempo y también de los paisajes, las arquitecturas y los interiores domésticos. En sus páginas, los salones, las habitaciones, las escaleras, los corredores no son sólo los escenarios donde acontece la historia y se mueven los personajes, sino que cumplen un papel fundamental para entender cómo son los protagonistas y sus emociones. Hay otros motivos que podrían justificar el porqué de este afán descriptivo de la autora a la hora de definir los diversos espacios. El texto fue escrito en plena época victoriana (1837-1901), un período en el que la familia y el cuidado del hogar adquieren una gran importancia. Se publican manuales normativos en los que se enseña a las esposas a velar por el bienestar del marido y los hijos y a atender a la economía doméstica y a la ornamentación de su casa⁴⁷⁸. No es extraño por tanto que la autora ponga sumo interés en este aspecto, sin olvidar el perfil autobiográfico que se puede rastrear en la historia⁴⁷⁹.

Mientras la vida de Liz Bennet transcurre en Longbourn, cerca de Meryton (Hertfordshire), la de Jane va pasando por diferentes lugares: Gateshead Hall, la casa de su tía, Mrs. Reed, que la recoge cuando se queda huérfana; Lowood, el orfanato donde estudia y reside, en principio, durante diez años; Thornfield, la mansión del Mr. Rochester en la que es contratada como institutriz; Moor House, la casa que le sirve de refugio después de la boda fallida y Ferndean, en el que vive Rochester después del incendio de su mansión. En las diversas adaptaciones cinematográficas algunos de estos escenarios han sido obviados, pero Thornfield es una constante en la mayoría de ella. Es en esta mansión donde acontece el núcleo central de la novela: es aquí donde ella cumple sus expectativas de ser independiente económicamente gracias a su trabajo como institutriz; el lugar donde descubre el amor y el que sirve de marco al misterio que envuelve a Rochester. La casa, en el texto literario, se convierte en una protagonista más. Es minuciosamente descrita por Jane Eyre tanto desde el exterior como el interior; a la vez que acompañamos a la institutriz, mientras transcurre su vida en Thornfield, vamos descubriendo como lectores-espectadores el paisaje que rodea la casa, su fachada y la apariencia de las diversas estancias. Tal es así que resulta difícil separarla de la esencia del personaje femenino. Por otra parte, además de ser un contenedor en el que sucede

⁴⁷⁸ SPARKE, P.: *As long as It's Pink. The Sexual Politics of Taste*, Halifax, The Press of Nova Scotia College, pp. 3-15; DE LA CUESTA MARINA, C.: "Esposa virtuosa y mujer mantenida: dos visiones contrapuestas de la mujer a través del arte victoriano", en SAURET GUERRERO, T.; QUILES FAZ, A.: *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y Comunicaciones*, Volumen II, Actas, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2002, pp. 55-72.

⁴⁷⁹ La autora fue institutriz y estuvo enamorada de uno de sus patrones, Monsieur Hergé, un hombre casado y parecido físicamente al personaje de Rochester. ASTOR, A.: op. cit., en nota 2, pp. 286-287.

la acción, la mansión es, para algunos autores, un reflejo del dueño y su pasado y será la presencia de Jane quien origina la transformación de Rochester y del lugar que habita: *Cada uno de los pisos de la casa simboliza así diferentes estadios emocionales, y la llegada de Jane a la planta baja ocupada por la pequeña Adele y el ama de llaves Mrs. Farfaix y último residuo de la vida del corazón, provocará la apertura de todos los pisos y puertas de la casa, desde la planta baja a los desvanes*⁴⁸⁰.

Siempre se ha destacado de Thornfield su carácter gótico. De hecho, la primera imagen que recibe Miss Eyre del lugar es de noche, todo está prácticamente oscuro y sólo *tras los visillos de un mirador se percibía el resplandor de una vela, el resto estaba en sombras [...]* Tanto aquella ventana como la larga galería a la que daban los dormitorios más sugería un ambiente de iglesia que de casa. Un aire frío, como de cripta, invadía la escalera y la galería, arrancando negros pensamientos de vacío y desamparo⁴⁸¹. A esta primera impresión se sumaban las almenas del exterior, la fachada gris, los pasadizos, los rincones, las puertas cerradas, los grajos y una hilera de viejos espinos nudosos y grandes como robles, que brindaban inmediata explicación a la etimología de aquella heredad conocida como “Campo de espinos”⁴⁸². Si a esta descripción física le unimos los acontecimientos que se sucederán después, la naturaleza gótica del escenario está servida. Ahora bien, la propiedad no deja de ser lo que se conoce como una *country house*, esto es, un tipo de vivienda de larga tradición histórica en Inglaterra. Eran casas con grandes extensiones agrarias que la clase dominante explotaba económicamente a través de sus arrendatarios. Al mismo tiempo, eran lugares de encuentro de la alta sociedad, pues allí se celebraban bailes y banquetes tan propios de la época⁴⁸³. Thornfield tiene tres plantas en las que las estancias se distribuyen siguiendo el patrón tradicional: los aposentos de carácter social y representación y las de servicio se sitúan en la planta baja; los dormitorios y las habitaciones destinadas al cuidado de Adele (*nursery* y *school-room*) en la planta primera y, en la última, a ambos lados de un largo pasillo hay una serie de puertas cerradas que a la protagonista le recuerda el corredor del castillo de Barba Azul⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ ASTOR, A.: op. cit., en nota 2, p. 289.

⁴⁸¹ BRÖNTE, C.: op. cit., en nota 2, pp. 156 y 159.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 162.

⁴⁸³ ASTOR, A., op. cit., en nota 2, pp. 212-231. Según esta misma autora, Thornfield está inspirada en The Rydings, en Birstall, a veinte millas de Hawthorn. p. 290.

⁴⁸⁴ BRÖNTE, C., op. cit., en nota 2, p. 173.

Desde el primer día, el lector va conociendo las distintas estancias de la casa durante el recorrido que Jane realiza con la Sra. Fairfax. Nada más despertar describe la calidez de su nueva habitación para después recorrer Thornfield y descubrir que cuenta con todos aquellos espacios que una vivienda señorial debía tener: un amplio *hall*, una biblioteca, un elegante comedor al que se accede por una puertas correderas, el salón (*drawing room*) con un *boudoir* e, incluso, una sala para el billar y un invernadero (*conservatory*)⁴⁸⁵. Asimismo, a lo largo de la novela conocemos la sala de estar de la Sra. Fairfax o la habitación del Sr. Rochester tras el incidente del incendio provocado por su esposa, entre otros. Una parte esencial para la trama será la tercera planta, inicialmente descrita de manera somera por estar menos habitada, pero es en ella donde se sitúa el misterio que concentra el carácter gótico del lugar. Brönte detalla con cuidado la ornamentación del envoltorio arquitectónico y el mobiliario, pero también los usos de estas habitaciones a través de la acción. Así asistimos, por ejemplo, a la transformación de la casa para recibir a los invitados del dueño que convertirán el caserón aislado en un lugar de encuentro social y diversión. Las estancias de representación cobran vida con cenas, veladas musicales, charadas o partidas de billar. En este sentido, esta *country house* cumple estrictamente el papel que tiene asignado. Para la autora es tan importante definir los interiores en los que tienen lugar los acontecimientos como subrayar los recorridos de Jane por la casa; la protagonista se mueve entre sus pisos y por sus corredores dirigiendo también la mirada del lector. Este ir y venir encajará después a la perfección con la adaptación al medio cinematográfico.

A la hora de trasladar una novela al cine se plantean diversas cuestiones que afectan tanto al argumento como a la estética del film. Se puede abordar de una manera literal, desde un enfoque crítico o bien hacer una versión libre que claramente condicionará el resultado final del producto⁴⁸⁶. Por otra parte, la distancia cronológica entre ambos textos y el momento en que se realiza la traslación a la pantalla ponen de manifiesto otros condicionantes como los económicos o culturales. Así, la literatura inglesa de los siglos XVIII, XIX y principios del

⁴⁸⁵ Estas eran, por otra parte, las habitaciones características de una vivienda del siglo XIX. THORNTON, P.: *Authentic decor. The domestic interior 1620-1920*, New York, Crescent Book, 1984, pp. 219-221; el *conservatory* era una especie de invernadero integrado en el espacio doméstico, con plantas y muebles, que se podía utilizar como una sala de esparcimiento muy característico de época victoriana. En castellano se denomina serre. GERE, C.: *Nineteenth-century Decoration. The Art of the Interior*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1989, pp. 102-113.

⁴⁸⁶ KLEIN, M.; PARKER, G. (editores): *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar Library, 1981, p. 9.

XX adaptada por la industria americana, pueden *have been filmed in accordance with the Hollywood codes and conventions familiar to the modern American market*⁴⁸⁷. Este sería el caso de la versión cinematográfica de *Jane Eyre*, dirigida por Robert Stevenson en 1944 y protagonizada por Joan Fontaine y Orson Welles. Fue producida en plena Segunda Guerra Mundial, un momento en el que las mujeres tienen un papel activo en la esfera pública, pero es también ahora cuando se refuerza la idea de que no pueden abandonar el cuidado del hogar y de la familia⁴⁸⁸. Este hecho puede explicar la transformación del personaje femenino, de una mujer con temple y con deseos de independencia que refleja la obra de Bronte, a la muchacha tímida y dócil que conoce al Sr. Rochester⁴⁸⁹. En ello abunda, además, la elección de Orson Welles para el protagonista masculino, pues su presencia física domina todas las escenas en las que aparece.

En torno a 1940 el productor David O. Selznick decidió llevar a la pantalla la novela de Charlotte Brönte, iniciándose de este modo un largo proceso de producción que culminaría con la realización del film en 1943⁴⁹⁰. Aunque buena parte del presupuesto estaba destinado a pagar a las estrellas protagonistas, Fontaine y Welles⁴⁹¹, y a la construcción del set, la elaboración del guion supuso un importante reto para el productor. Su preocupación por este no residía tanto en el coste, como en el hecho de que se cumplieran las expectativas de los espectadores sin perder la fidelidad a la obra original. Había una complicación añadida. La novela era ya entonces de dominio público, pero eran numerosas las adaptaciones para el teatro y el cine. Era necesario no solaparse a ellas por cuestiones legales. Esta complicada empresa fue encargada a John Houseman y Robert Stevenson, a los que se añadiría después el escritor Aldous Huxley, quien había colaborado también en el de la versión de *Orgullo y prejuicio* de

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 11.

⁴⁸⁸ ELLIS, K.; KAPLAN, A.: "Feminism in Bronte's Novel and Its Film Versions", en KLEIN, M.; PARKER, G. (edición), *op. cit.*, en nota 10, p. 86.

⁴⁸⁹ En este film la Jane niña tiene una fuerza y una posición más dominante que la que tendrá después en Thornfield. *Ibíd.*, p. 95. También en TEPA LUPACK, B. (edited): *Nineteenth-Century Women at the movies: adapting classics women's fiction to films*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 195.

⁴⁹⁰ SCONCE, J., *op. cit.*, en nota 1, p. pp. 46-61.

⁴⁹¹ "Welles was fairly intimate with Bronte's book. He had already performed it at least twice on the radio, first in 1938 during the first season of The Mercury Theatre on the Air as part of a series called First Person Singular, each episode of which adapted a famous work of literature and starred Welles as the narrator". CAMPBELL, G.: "The presence of Orson Welles in Robert Stevenson's *Jane Eyre* (1944)", *Literature/Film Quarterly* 2, vol. 31, 1. January. 2003. <http://www.etweb.fju.edu.tw/elite/novel_film/jane_eyre/stevenson_article.pdf>. [Consultado: 2 de agosto de 2016].

1940. Si algo tenía claro desde el comienzo el estudio Selznick era que el nudo del argumento cinematográfico debía ser el romance entre Eyre y Rochester. En los sucesivos borradores, el guion sufrió constantes cambios. La infancia de Jane, en un principio prácticamente eliminada, volvió a adquirir protagonismo, y la “escena” de incendio de Thornfield Hall se incorporó finalmente mediante la narración de la Sra. Fairfax a Jane del acontecimiento⁴⁹². Una de las modificaciones más llamativas con respecto a la novela fue la eliminación de St. John Rivers con lo que se economizaba un nuevo set, el de Moor House⁴⁹³. Paralelamente a la elaboración de la adaptación de la novela se llevó a cabo una cuidadosa investigación para ambientar los escenarios y el vestuario⁴⁹⁴.

El film comienza dejando muy claro al espectador que lo que va a ver está basado en un libro. El plano inicial es la portada con título y el nombre de la autora, un vez abierto, aparece el nombre de Orson Welles como Edward Rochester y después aparece el de Joan Fontaine. Desde el inicio al espectador se nos da la clave de cómo va a ser contada la historia. Pese a que en la novela todos los acontecimientos son narrados a través de la mirada de Jane, aquí destaca la importancia del personaje masculino dentro del argumento cinematográfico⁴⁹⁵. Tras los créditos, aparece la primera página de la novela con un párrafo inventado donde los guionistas sitúan la acción en un lugar y una época concretos. Asimismo, estas líneas, que se irán repitiendo a lo largo del metraje, servían para cubrir una serie de necesidades narrativas, artísticas y económicas⁴⁹⁶. Las secuencias iniciales transcurren en Gateshead Hall donde Jane vive con su tía, la Sra. Reed. El salón donde la familia se reúne con el Sr. Brocklehurst está decorado en el más puro estilo victoriano, como el sofá en el que se sienta la Sr. Reed con su

⁴⁹² En una encuesta realizada a la audiencia potencial la escena más recordada era la de la destrucción de la mansión de Rochester pasto de las llamas que ni siquiera aparece en la novela. *Ibidem*, pp. 53-54.

⁴⁹³ Los autores siempre lo consideraron el personaje más débil del texto original, pero decidieron utilizarlo como nexo de unión entre el prólogo, el nudo esencial del romance y el epílogo. Así, en la versión del 44 se convierte en el Dr. Rivers que acompaña a Jane a lo largo de los distintos momentos de su existencia como figura paternal y protectora. El Dr. Rivers surge de la unión del Dr. Lloyd y St. John Rivers y no aparece en la película como una alternativa amorosa al Sr. Rochester. *Ibidem*, pp. 58-60.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁹⁵ No deja de llamar la atención cuando Fontaine había sido ya nominada en tres ocasiones para el Óscar a la mejor actriz, una de ellas por *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940). Diversos autores señalan este cambio de orientación en la perspectiva de la historia: “Interestingly, the reversal of the look does not give Jane anymore power: Rochester comes and goes, commands and manages, orders Jane’s presence as he wishes. Jane’s look is of a yearning, passive kind as against the more usual controlling male look at the woman”. ELLIS, K.; KAPLAN, E. A. (with a postscript by E. Ann Kaplan): “Feminism in Bronte’s Novel and Its Film Versions”, en *op. cit.*, en nota 14, p. 196. Difiere de esta interpretación CAMPBELL, G., *op. cit.*, en nota 32.

⁴⁹⁶ SCONCE, J., *op. cit.*, en nota 15, p. 53.

hijo. Es en este escenario donde se hace palpable el anacronismo histórico en esta adaptación, que en realidad ha sido una constante en otras versiones cinematográficas⁴⁹⁷. Esto se evidencia en el vestuario de todas las versiones que responden claramente a la época victoriana. Como ya comentamos, la novela fue publicada en 1847, pero la historia tiene lugar en una generación anterior, en un período en el que domina el estilo Regencia. Ahora bien, también es cierto que el texto de Brönte tiene descripciones de interiores e incluso de indumentaria que parecen hablar de una ambientación contemporánea a su publicación y es quizás aquí donde puede surgir la confusión⁴⁹⁸. Esto se pone manifiesto, sobre todo, en las diferentes ediciones ilustradas de *Jane Eyre*, donde se insiste en localizar la acción en ese momento⁴⁹⁹. Las realizadas, entre otros, por Edmund Garret (1890), John H. Bacon (1897), F. H. Townsend (1897), George Varian (1902) o M. V. Wheelhouse (1911) parecen mantener esa imprecisión cronológica a la hora de vestir a los personajes y ambientar las escenas⁵⁰⁰. Una excepción serían las ilustraciones de la edición de 1905 de Edmund Dulac en la que los personajes sí se representan dentro de una datación que se aproximaría a la que la autora establece en el relato. Estas imágenes pudieron constituir también una fuente importante para los directores artísticos condicionando así de algún modo la imagen fílmica y la del público en general. Se nos hace difícil leer la novela y no situarla en un escenario plenamente victoriano.

El carácter gótico de Thornfield se ve reforzado en el film de Stevenson al transformar la *country house* descrita en el texto de Brönte en algo muy similar a un castillo medieval. Así aparece desde el primer momento, en la escena en que Jane llega a su nuevo “hogar”. Sobre un cielo dominado por oscuros nubarrones, se recorta la silueta de la diligencia y su cochero, de ella baja la joven institutriz que se aproxima a la mole del edificio que ocupa la izquierda del plano. Al traspasar el portón de entrada, se encuentra en una hall en el que se alza una triple arquería apuntada, todo está en penumbra. Sólo ilumina el espacio la luz de una vela

⁴⁹⁷ El caso más llamativo será la de 1934, dirigida por Christy Cabanne, donde se hace a su vez una particularísima interpretación de lo victoriano en los interiores, muy al gusto del Hollywood de la época.

⁴⁹⁸ “La señorita Ingram, ya colocada ante el piano, en actitud arrogante, extendió sobre el asiento los vuelos majestuosos de su amplia falda blanca”. BRÖNTE, C., op. cit., en nota 2, p. 283. Las faldas voluminosas no eran propias de comienzos del siglo XIX. Numerosos estudios en torno a la novela insisten en situarla dentro del momento histórico de la reina Victoria.

⁴⁹⁹ Los libros ilustrados eran muy populares porque les ayudaba a comercializar el producto entre un público más amplio. Ayudaban a los lectores a componer visualmente y a ambientar el universo literario. BROSH, L.: *Screening Novel. From British Domestic Fiction to Film*, New York, Palgrave MacMillan, 2008, p. 1.

⁵⁰⁰ <http://janeeyreillustrated.com/Jane_Eyre_intro.htm> [Consultado: 26 de julio de 2016]

que lleva la doncella que le abre y después la Sra. Fairfax, quien la acompaña a su habitación. Mientras suben a la planta principal se advierte la inmensa escalera y las paredes de sillares irregulares sin revocar. En el recorrido que la cámara realizará durante el film de las diferentes estancias, el espectador irá descubriendo nuevos elementos que parecen vincularlo con este período, como el arco abocinado decorado con columnillas o la presencia del arco tudor. Aunque esta versión escatima la minuciosa inspección al exterior del edificio que sí lleva a cabo la Jane literaria, no son escasos los planos en los que se atisban los sólidos muros propios de una fortaleza con sus troneras, en ocasiones con contrapicados que redundan en ello, su siniestra torre, sus almenas y sus chimeneas. Por otra parte, la climatología -nieblas, tormentas, viento, cielos amenazadores- contribuyen a aumentar esa sensación de soledad y peligro que amenaza a nuestra protagonista y que no hacen mella en el Sr. Rochester. El aspecto oscuro y espectral de la casa que percibe la protagonista en su primera noche queda enfatizado por las palabras de su anfitriona cuando define al dueño como misterioso y extraño. Nada como los muros de un castillo para esconder oscuros secretos y fantasmas del pasado⁵⁰¹.

La labor de documentación realizada durante la producción de la película se ve reflejada después en la ambientación de Thornfield. La mayoría de las estancias mencionadas en la novela se muestra en ella cumpliendo papeles similares, por ejemplo, en el texto se menciona el uso de la biblioteca como aula para Adele, que aparece también en el film. Asimismo, el *hall*, el salón, las habitaciones de los protagonistas, las estancias de Berta en el torreón a las que se accede aquí por una escalera de caracol constituyen los escenarios en los que transcurre la acción. En el libro sí están presentes otras habitaciones, como el comedor y su *boudoir* o el *conservatory* que se omiten en esta versión. Las estancias no están profusamente decoradas y el mobiliario, con el fin de destacar la antigüedad del edificio, se podría enmarcar dentro del que existía en Inglaterra durante el siglo XVII. En la representación del espacio y en los movimientos de cámara, como el juego de los picados y contrapicados⁵⁰², en la profundidad de campo o en la presencia de los techos se ha visto la mano del propio Welles⁵⁰³. En el caso de

⁵⁰¹ “The connection between violence and hidden spaces is performed not only relative to a disintegrating urban condition but also in the nineteenth-century home, particularly relative to the imprisonment of women under the guise of insanity or to confirm a power relationship”. TAYLOR, M: “Hidden spaces: cavities, attics and cellars. Morbid secrets and threatening discoveries”, en DOWNEY, G. (ed.): *Domestic interiors. Representing Homes from the Victorians to the Moderns*. London-New York, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 150.

⁵⁰² Así sucede, por ejemplo, durante el encuentro del Sr. Brocklehurst y Jane donde se utilizan para poner de manifiesto el carácter amenazante de los adultos y la indefensión de la niña.

⁵⁰³ De hecho, aunque no consta en los créditos, el actor fue uno de los productores de la película. “Welles was

estos últimos reiteran la idea de que los personajes se mueven en un espacio real, cuando fueron contruidos *ex profeso*, y abundan, en ocasiones, en la sensación de que éstos están tan atrapados en la arquitectura como la propia Berta. Otro de las claves esenciales en la película, en este mismo sentido, será el de la iluminación con un claroscuro acentuado por la utilización de las velas y esa falsa luz natural que entra por los vanos. Las ventanas aparecen con frecuencia en la novela, pues llegan a citarse hasta en setenta ocasiones⁵⁰⁴. En el film también aparece Joan Fontaine bien detrás del cristal o bien mirando a través de la ventana. Este elemento cumplía un papel importante dentro del universo femenino. Para las mujeres del siglo XIX éstas les permitían comunicar su espacio privado, donde estaban confinadas, con el mundo exterior. En esta versión cinematográfica, la imagen femenina como pájaro enjaulado viene además subrayado por el uso de la iluminación. En varios planos, tanto en Lowood como en Thornfield, los pilares o los listones que sostienen los cristales proyectan sombras sobre el suelo y sobre las figuras que tienden a subrayar esta imagen de la arquitectura como prisión o como jaula⁵⁰⁵.

La producción de 2011 dirigida por Cary Fukunaga pone a Jane Eyre en el siglo XXI y a la vez recupera una imagen de la novela desconocida hasta ahora, ya que las numerosas versiones anteriores no profundizaban en la cronología propuesta por la propia Brontë. El director del film llegó a declarar que estuvo tentado de situarla en el periodo Regency, pero se decidió finalmente respetar la ambientación próxima a la publicación de la novela⁵⁰⁶. El guion de Moira Buffini pasa a ser una pieza clave en la construcción de la película al alterar la cronología de los acontecimientos de la novela. La guionista construyó la vida de Jane jugando

reluctant to take much credit for his work on the picture, telling Bogdanovich that he had "invented some shots" and "collaborated" on the movie, but never came "around behind the camera" actually to direct the movie". WELLES, O.; BODGANOVICH, P.: *This Is Orson Welles*, New York: Harper, 1992, p. 175, en CAMPBELL, G, op. cit., en nota 39, s. p.

⁵⁰⁴ ASTOR, A., op. cit., en nota 2, p. 279.

⁵⁰⁵ De hecho, la idea de Jane Eyre como pájaro enjaulado queda también reflejado en el texto literario. ARCHBANKS, P.: "Jane Air: The Heroine as Caged Bird in Charlotte Brontë's Jane Eyre and Alfred Hitchcock's Rebecca". 2006. <<https://lisa.revues.org/1922>> [Consultado: el 10 de agosto 2016].

⁵⁰⁶ "Calculating the dates when Jane's story takes place has remained open to interpretation, so O'Connor had to pinpoint them. He muses, "The book was published in 1847, but Brontë seems to be writing of the 1830s and there is a spirit of an age even slightly earlier. Cary was quite tempted to go for the Regency period [1795 to 1837], when there was much social chronicling. We decided on the early 1830s for the young Jane and the early 1840s for the teenaged Jane, which was noteworthy because that was when photography started. Up until then, there were images of people painted in costume".

<http://www.focusfeatures.com/article/a-classic-novel-a-passionate-adaptation-the-production-of-jane-eyre>. [Consultado: 16 de julio de 2016].

con los recuerdos y con el presente de la protagonista. El enfoque de Buffini consistió en poner en un primer plano los elementos góticos, o más sublimes, de la historia y hacer de estos los motores de la película. Al contrario que otras adaptaciones, desaparece la figura de la narradora y el recurso de las páginas del libro anulando la referencia evidente de la adaptación literaria de otras versiones. De manera más arriesgada, de cara a los fieles lectores, se apostó por presentar a nuestra heroína en la tercera parte del libro cuando, tras la huida de Thornfield, se adentra en el desolado páramo hasta encontrar Moore House. En este caso, la guionista escoge uno de los instantes más dramáticos de la vida de Jane para mostrar su soledad extrema y para generar en el público la expectación necesaria para querer conocer su historia.

En esta adaptación se decidió no obviar los lugares mencionados en la novela y localizar escenarios para cada uno de ellos, a excepción de Ferndean⁵⁰⁷. Frente a la imagen de castillo medieval de Thornfield de la versión de Stevenson, se escoge ahora un edificio real como Haddon Hall cuya cronología abarca desde el siglo XII al XVII. Dentro de la arquitectura inglesa *Hall es el nombre que se asocia generalmente a la grandiosidad y al tipo de arquitectura de las viviendas habitadas por las grandes familias antiguas*⁵⁰⁸. La elección de esta localización vino determinada, entre otras cuestiones, por ser una propiedad utilizada en otros rodajes de época⁵⁰⁹. El hecho de que hubiera estado cerrada durante doscientos años, de 1700 a 1920, la había preservado de cualquier modernización victoriana, convirtiéndola así en un lienzo en blanco ideal para componer un ambiente histórico. Se modificaron la decoración y los usos de algunas de las estancias para transformarlas en las habitaciones y salones de la novela. Por ejemplo, el comedor de Haddon se convirtió en el estudio de Rochester con muebles, alfombras y tapices o su famosa galería pasó a ser el comedor con otras funciones domésticas. Uno de los espacios importantes será el Banqueting Hall donde, entre otros acontecimientos, se reúnen los invitados del anfitrión después de las comidas. En este caso, se establece un claro contraste entre las paredes forradas de madera, geométricamente molduradas, con la ornamentación y el mobiliario de connotaciones victorianas. La dirección artística del

⁵⁰⁷ Gateshead (Wrotham Park), Lowood (Broughton Castle), Thornfield (Haddon Hall) y Moore House (White Edge Lodge), entre otros escenarios.

⁵⁰⁸ ASTOR, A.: op. cit., en nota 2, p. 227.

⁵⁰⁹ Curiosamente el Banqueting Hall de esta mansión es la posada de Lambton en la versión de *Orgullo y prejuicio* de 2005, realizada por la misma productora, Focus Features, que la *Jane Eyre* del 2011. Y no podemos dejar de mencionar que para la serie de televisión de la BBC, dirigida por Susanne White en 2006, se escogió también para Thornfield, Haddon Hall, casi con la misma disposición de espacios que en la versión de 2011

film, entre otras referencias, se inspiró en los retratos del pintor alemán Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) y, en particular, en una ilustradora británica Mary Ellen Best (1809-1891)⁵¹⁰. Ahora bien, el director tenía muy claro que Thornfield se debía mostrar más sobrio, muy masculino, con mucha madera y piedra en contraste con, por ejemplo, Gateshead. Adriano Goldman, director de fotografía, siguiendo las instrucciones de Fukunaga de que los colores aparecieran de un modo más matizado, trabajó con una paleta de baja intensidad que se percibe en los interiores, en el paisaje y en el vestuario. El cromatismo de los planos se pretendió que fueran suaves, sin apenas contraste, de modo que no hubiera mucha diferencia entre unas escenas y otras⁵¹¹.

Desde un primer momento, la elección de todos los parámetros cinematográficos fue controlada de manera exhaustiva. En la elección del formato se barajó el 1:33 por las numerosas escenas entre Jane y Rochester con planos medios y primeros planos, pero al final se decidió utilizar el 1:85 porque el espectador actual está educado visualmente a él. Asimismo, se optó por rodar en analógico, en 35mm, prescindiendo de un rodaje digital, que marca el carácter plástico que pretendían darle a la película, sin renunciar a las innumerables herramientas digitales al servicio de la construcción de la imagen⁵¹². En ello abunda también el uso de la iluminación en el film. Las conversaciones nocturnas entre Rochester y Eyre se producen a la luz de las velas y del fuego de la chimenea proporcionando a las escenas una calidez e intimidad de las que carece la versión de Welles. En la de Stevenson el claroscuro tiene un uso más dramático y expresivo, independientemente del blanco y negro. El juego con las ventanas, que tan importante es en la novela, sigue estando en esta adaptación muy presente. No sólo aparecen como fuente de luz natural, sino también formando parte esencial del relato. Este elemento arquitectónico es muy importante para la protagonista, pues aparece como refugio y símbolo de la libertad que ella anhela⁵¹³. En la película son varias los momentos en los que Jane mira a través de la ventana y el espectador participa de lo que ve a través de ella: un paisaje o

⁵¹⁰ <http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/82-autumn02/autumn02article/261-negotiating-identity-mary-ellen-best-and-the-status-of-female-victorian-artists>. [Consultado: 2 de agosto de 2016]

⁵¹¹ Los rojos y verdes tan característicos del periodo victoriano sólo aparecen en Gateshead y con timbres delicados. Página web citada en nota 50.

⁵¹² En los títulos de crédito queda patente el elenco de personas dedicadas a los efectos visuales, entre los que destaca el empleo del *Digital matte painting*. <http://www.imdb.com/title/tt1229822/combined> [Consultado: el 11 de agosto de 2016]

⁵¹³ LAPRAZ-SEVERINO, F.: "Girl at a window: Jane Eyre. A Plain Reading of the Eponymous Novel". *Cycnos*. Vol. 25, 2008. <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=5993> [Consultado: el 2 de agosto de 2016].

al Sr. Rochester. En otros casos, ella se coloca junto a la ventana para desaparecer o quedarse en un segundo plano observando la vida⁵¹⁴. Es curioso que, frente a las fuentes de documentación coetáneas a la novela empleadas para los interiores y los paisajes, se optara por manejar fotógrafos actuales para inspirarse en el tema de la iluminación y la composición de la imagen, como el americano Alec Soth y la holandesa Hellen van Meene⁵¹⁵.

En el siglo XVIII se definen dos categorías estéticas, lo pintoresco y lo sublime, que, aunque ambas persiguen el placer derivado de la contemplación de la belleza, ésta se propone de manera diversa. Al pintoresquismo lo define lo irregular, lo anecdótico, lo singular, lo impredecible y una apreciación de la sorpresa no exenta de cierto encanto y amabilidad. Frente a ello, lo sublime se aproxima a ese goce estético, pero lo hace desde el lado más oscuro de la naturaleza y el individuo. Se encuentra una particular satisfacción en aquello que produce inquietud, temor, perturbación y asombro. De algún modo, las novelas de Austen y Brönte, con las estrictas limitaciones que lo femenino tenía en aquella época, exhiben desde perspectivas temporales y personales distintas estas dos caras de la misma moneda. Las adaptaciones cinematográficas, sujetas a un momento histórico y destinadas a un público distinto, crearon perfiles en los que se vislumbran algunas pinceladas de ambas categorías. Junto al costumbrismo complaciente de Austen, no exento de crítica, se alza el carácter melodramático de Brönte, donde lo femenino busca un lugar propio, un sentido de la libertad individual en una sociedad perfectamente codificada. Las versiones de *Orgullo y prejuicio*, tan distintas entre sí, se mueven dentro de estos parámetros de lo pintoresco, que se traduce en la apariencia en sus interiores como en sus paisajes de un modo benévolo y grato, sin olvidar esa reivindicación de independencia de la protagonista. En el caso *Jane Eyre*, lo sublime en el film de Fukunaga está en los acontecimientos y en las emociones de los personajes principales, contenidas, como debía ser en la época, y no tanto en los escenarios, siempre fieles a la interpretación de la novela, pero siempre matizados. En el caso de la adaptación del 44 se aprecia también en la dirección del film: los planos, la iluminación, los escenarios y los elementos atmosféricos.

⁵¹⁴ Como el momento en que huye de su primo al comienzo de la historia o cuando se oculta en la reunión social de Thornfield.

⁵¹⁵ "With all creative departments, I normally use photographic references rather than ones from film or other mediums. I find that a photograph can very quickly communicate all that we are trying to accomplish in one frozen moment, and Van Meene's photos were particularly relevant to what we were trying to accomplish visually with our movie."

<http://www.focusfeatures.com/article/a-classic-novel-a-passionate-adaptation-the-production-of-jane-eyre>. [Consultado: 16 de julio de 2016].

Ahora bien, ni en un caso ni en otro se ensombrece la potencia del relato y ni la voluntad de la protagonista. Después de todo, Lizzie Benett y Jane Eyre son, como lo pintoresco y lo sublime, dos rostros de la misma ambición: el afán de encontrar un lugar como individuos más allá de su género⁵¹⁶.

⁵¹⁶ Curiosamente, en la versión de *Orgullo y prejuicio* de 1940, Mary Bennet le cuenta a su familia que acaba de comprar el libro de Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757).